

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-4-256-270

EDN BUUVUKX

УДК 792.075

Н. А. Шалимова

Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-6365-3813

# Комиссар Пьеро. Заметки о творческой личности Вс. Э. Мейерхольда

## АННОТАЦИЯ

Личность великого режиссера рассматривается в статье как целостная и внутренне единая психологическая реальность, следы которой так или иначе проступают в его сценических творениях. В центре внимания — психологическая правда и правда артиста по отношению к окружающей его реальной жизни. Фиксируя момент отказа молодого Мейерхольда от предначертанного социальным происхождением пути, автор настаивает на том, что все дальнейшее в его «жизни в искусстве» происходило «под диктовку» его личностного экзистенциального «я».

В статье выявляется немецкий «художественно-эстетический элемент культуры» в личном пространстве Мейерхольда; указывается на то, как воспринимал молодой художник идеи и художественно-литературные уроки Ницше, Гофмана, Гейне, Вагнера, Толлера; следы этого восприятия раскрываются в актерском и режиссерском репертуаре мастера. В частности, в свете «немецкости» Мейерхольда объясняется неосуществление образа царя Федора Иоанновича и акцентируется роль барона Тузенбаха. Опираясь на буквальный перевод названия пьесы Шентона «Акробаты» (Circusleute — люди цирка, цирковые люди), автор пишет, что клоуна Ландовского артист трактовал и исполнял как Circusmann'a (циркового человека или человека цирка), а роль Пьеро — как Theatermann'a (театрального человека или человека театра).

В артистической биографии Мейерхольда роли Пьеро и Комиссара рассматриваются как обобщенно-знаковые.

## КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Вс. Э. Мейерхольд, В. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский, русский театр, режиссура, МХТ, А. Блок.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-4-256-270  
EDN BUUKX  
УДК 792.075

Nina A. Shalimova  
Russian Institute of Theatre Art (GITIS),  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-6365-3813

# Commissioner Pierrot. Notes on the Creative Personality of Vs. E. Meyerhold

## ABSTRACT

The personality of the great theatre director is examined in the article as an integral and internally unified psychological reality, traces of which are in different ways revealed in his stage creations. The focus is on the psychological truth and integrity of the actor in relation to the real life. By noting the moment of the young Meyerhold's rejection of the path pre-determined by his social origin, the author insists that everything further in his "life in art" occurred "under the dictation" of his personal existential "I".

The article reveals the German "artistic and aesthetic element of culture" within Meyerhold's personal sphere; it highlights how the young actor perceived the ideas and artistic-literary lessons of Nietzsche, Hoffmann, Heine, Wagner, and Toller; traces of this perception are uncovered in the actor's and director's repertoire of the master.

In particular, according to Meyerhold's "Germanness", the non-realization of the image of Tsar Fyodor Ioannovich is explained, and the role of Baron Tuzenbach is emphasized. Relying on the literal translation of the title of Shenton's play "Acrobats" (Circusleute — circus people), the author writes that the actor interpreted and performed the clown Landovsky as a Circusmann (a man of the circus), and the role of Pierrot — as a Theatermann (a man of the theatre).

In Meyerhold's artistic biography, the roles of Pierrot and the Commissioner are considered as generalized and symbolic.

## KEYWORDS

V.E. Meyerhold, V.I. Nemirovich-Danchenko, K.S. Stanislavsky, Russian theatre, directing, Moscow Art Theatre, A. Blok.

Всеволоду Эмильевичу Мейерхольду повезло в потомстве. Ни одна страница его творческого наследия не прошла мимо внимания историков театра. Едва ли не все факты его «жизни в искусстве» изучены вдоль и поперек классиками нашего театроведения, осмыслены и отрефлексированы письменно во множестве научных статей и монографий. Тем не менее, стремление подойти к личности Мейерхольда как к особой психологической реальности, а к его труду на ниве театра как к реальности культурно-исторического порядка не ослабело до сего дня. Последнее десятилетие в мейерхольдоведении отмечено целым рядом публикаций архивных документов [см., в частности: 1; 2, с. 47–92], отдельные события творческой жизни получили новое освещение [см.: 3; 4, с. 39–44], заново прослежена связь между личностью, временем и творчеством мастера [5, с. 278–285; 6, с. 10–26; 7, с. 223–229]. Публикуемые ниже размышления — еще одна попытка разгадать личностное лирическое «зерно», из которого произрастали сценические творения мастера.

## НАЧАЛО: ОТ РУССКОГО НЕМЦА К РУССКОМУ ЕВРОПЕЙЦУ

Начать следует с того, что Мейерхольд, немец по происхождению и лютеранин по вероисповеданию, едва достигнув возраста совершеннолетия, сопровождал его экстремально бескомпромиссным « жестом отказа ». Во-первых, отверг этически строгое, скудное в религиозном обиходе и, по его выражению, «скопческое» семейное лютеранство. Во-вторых, пополнив число православных христиан и приняв в крещении имя Всеволод, сменил прусское гражданство, в каком-то пребывал с момента рождения, на российское подданство. А в-третьих, вышел из университета, где по настоянию матери изучал юридические науки, и определился на актерский курс в Филармоническое училище под опеку Вл. И. Немировича-Данченко.

Речь не об отстаивании молодым человеком своих убеждений. К религии вчерашний гимназист относился индифферентно, карьерные успехи, труднодостижимые без перехода в православие, его интересовали мало, юриспруденция не привлекала вообще, а вот артистическая стезя манила очень. Ради нее он так резко свернул с предначертанного пути.

Vita nova бывшего Карла Казимира Теодора Мейергольда отнюдь не означает полного разрыва с собственным прошлым. Впитанный с раннего отрочества немецкий художественно-эстетический элемент культуры явственно проступает в личном пространстве Всеволода Мейерхольда и так или иначе отзывается в его театральном творчестве.

Фридрих Ницше — первый по значению в культурном багаже Мейерхольда. Незаурядный мыслитель, яростный ненавистник душевной дряблости, ядовито иронизирующий над всем «слишком человеческим», он буквально заворожил своими философскими идеями европейскую интеллигенцию и магнетически подействовал не на одно поколение художников. Ницшеанские ноты отчетливо звучат в ряде ролей из раннего актерского репертуара Мейерхольда,

сыгранных наиболее лично: молодые ученые Иоганнес Фокерат («Одинокие» Г. Гауптмана) и Эйлерт Левборг («Гедда Габлер» Г. Ибсена), кандидат философии Ивар Карено («У врат царства» К. Гамсуна), начинающие художники Освальд («Привидения» Г. Ибсена) и Арнольд («Микаэль Крамер» Г. Гауптмана), артист цирка Ландовский («Акробаты» Ф. Шентана). В персонажах новой европейской драмы Мейерхольд глубоко прочувствовал и сумел передать, как нечто хорошо знакомое, присущую им тревожную нервность, нравственное одиночество среди людей, жажду свободного бытийствования поверх любых жизненных барьеров, условий и условностей.

Вторым в списке идет Эрнст Гофман с его жутковатыми романтическими фантазмами, бесовски вездесущим доктором Дапертутто (избранный Мейерхольдом артистический псевдоним) и собственным alter ego в лице одаренного музыканта Иоганнеса Крейсlera (внутреннее «я» Мейерхольда, культивируемое скрытно от сторонних взоров).

Генрих Гейне — еще один двусмысленно двойственный романтик: одухотворенный лирик чистейшего «германского разлива» и обращенный в лютеранство выкрест, равно удаленный и от «унылого кадиша» еврейства, и от «чинной мессы» неметчины. Избранник судьбы, отдельный от всех и для всех неудобный, он воспринимался Мейерхольдом как близкий родственник — по личной экзистенции, мировосприятию и жизненным параллелям.

Особый и более поздний сюжет — драматург Эрнст Толлер, будораживший театральную интеллигенцию экспрессионистской поэзией риска. Его стремительные прорывы за флажки эстетической нормы вызывали интерес лидера революционного авангарда, каким Мейерхольд видел и преподносил себя после 1917 года. Толлеровский «Человек-масса» — не случайный репертуарный зигзаг в его режиссерской биографии, а закономерное явление, органично соседствующее с охальной «Мистерией-буфф» Владимира Маяковского, аскетичными «Зорями» Эмиля Верхарна и агитационно-политической энергией таких постановок, как «Земля дыбом» и «Рычи, Китай!» Сергея Третьякова, «Д. Е.» Михаила Подгаецкого по Илье Эренбургу и «Озеро Люль» Алексея Файко.

И, конечно, Рихард Вагнер — теоретик и практик идейного терроризма в искусстве, а для Мейерхольда — пример и образец агрессивного творческого поведения, беспощадного по отношению к эстетическим оппонентам. «Вагнеризм» прослеживается не только в оперной режиссуре мастера и партитурной проработанности драматических постановок, но и в его поведенческой позиции, от первых уничижительных отзывов о своем театральном учителе до последних призывов к расправе над вчерашними единомышленниками. Он никогда не стремился быть взвешенным в аргументах и справедливым в суждениях. В устных и письменных выступлениях предпочитал опираться на личные и притом крайне субъективистские впечатления, состояния, переживания. Перед собой, в своих собственных глазах он был честен, потому что вердикты выносил под диктовку личностного экзистенциального «я».

Тема «русского немца» — сквозная в русской литературе. Раскрывать ее в полном объеме здесь не время и не место. Заметим только, что она по-разному

транспонировалась Пушкиным (военный инженер Германн в «Пиковой даме») и Гоголем (городские ремесленники Шиллер и Гофман в «Невском проспекте»), Лермонтовым (доктор Вернер в «Герое нашего времени») и Гончаровым (надворный советник Штольц в «Обломове»), Тургеневым (музыкант Лемм в «Дворянском гнезде») и Толстым (офицер Берг в «Воине и мире»), Достоевским (губернатор фон Лембе в «Бесах») и Лесковым (инженер Гуго Пекторалис в «Железной воле»). Не миновала она и Чехова. (Наиболее показательный пример ее разработки — образ пытливого молодого зоолога фон Корена в «Дуэли».)

Немирович-Данченко утверждал, что Чехов, став автором Московского Художественного театра, проявил себя как хороший театральный психолог и «Трех сестер» написал в расчете на уже знакомых ему конкретных исполнителей: «...уловил артистические особенности нашей молодой труппы и для пьесы выбрал из своего литературного багажа образы, более или менее близкие к их артистическим качествам» [8, с. 362]. Если это действительно так, то образ обрусевшего немца Тузенбаха-Кроне-Альтшауера создавался драматургом с прицелом на особость жизненной ситуации Мейерхольда. Коллизия русского немца была ему знакома не понаслышке, и Немирович-Данченко, обладавший безукоризненным чувством актера, скорее всего, учел этот момент при распределении ролей.

В связи с этим возникает вопрос: зачем чеховский герой в первом акте публично дает честное слово, что он «русский» и отец у него «православный», а во втором — повторяет эти прилагательные в приватном диалоге с Ириной, в которую пожизненно влюблен? Подполковнику Вершинину, штабс-капитану Соленому или военному доктору Чебутыкину не приходит в голову ничего подобного. Вероятно, он таит в глубине души некий «пунктик», предопределяющий неполноту совпадения со своим полковым окружением.

Его действительно трудно представить служивым армейцем, на учениях отдающим боевые команды артиллеристам, а на плацу муштрующим солдатское пополнение. Однако на гражданского инженера или на фабричного мастера барон фон Тузенбах тоже не очень-то похож. И на кирпичном заводе он еще немыслимее, чем в военной казарме. Получается, что он, подобно сестрам Прозоровым, везде — не в своей среде обитания, не своими людьми окружен, не своим делом занимается. Отсюда следует взвешенный и продуманный в деталях «жест отказа» от воинской службы. В обдуманности этого поступка, в решимости, с которой он его совершает, в чисто немецком терпеливом упрямстве, с каким он ждет от Ирины ответа на свою любовь, есть сходство персонажа с исполнителем роли, что еще раз подтверждает писательскую зоркость Чехова.

Разумеется, поручик Тузенбах не был биографически точной копией актера Мейерхольда, но в его мечтаниях, философствованиях, надеждах отраженным светом сквозили психологические реалии артиста. Жаль, что никто из мемуаристов не описал эту актерскую работу Мейерхольда в подробностях, обидно, что критика недооценила артиста в этой роли: «Он как бы растворился в общем ансамбле» [9, с. 135].

Своей «немецкостью» Мейерхольд не дорожил, более того — настаивал на том, что он русский не только по языку и подданству. По складу личности его можно рассматривать как русского немца, по культурному типу — русско-европейца из разряда гуманитариев; по роду занятий — практика и теоретика театра, твердо верившего в насущную необходимость его обновления и глубоко убежденного в том, что создать новую театральную эстетику и поэтику суждено именно ему.

А начал Мейерхольд свою артистическую жизнь с убийственного, разительного и жестокого поражения — отстранения от роли царя Федора. Наутро после премьеры «Царя Федора Иоанновича» 24-летний Москвин «проснулся знаменитым». Если бы Немирович-Данченко не убедил Станиславского оставить на роли единственного исполнителя, не исключено, что знаменитым мог проснуться его ровесник Мейерхольд. Авторитетный критик написал о том, что в первом спектакле только что созданного театра «два героя: *mise en scène* и г. Москвин» [10, с. 35]. Каково-то было начинающему актеру, в процессе репетиций снятому с дебютной роли, читать эти слова. Мечтавший о славе актер-любитель, прибывший из Пензы на покорение Москвы, экзамен на актера-профессионала бесславно провалил, в труппе не выделился и остался никому не известным.

Окончательно изжить и отбросить пережитое Мейерхольд не смог. В его глазах Немирович-Данченко оказался учителем, предавшим своего ученика, которого на выпуске сам же обнадежил высшим баллом по актерскому мастерству «пять с плюсом». Излишне говорить, что никакого предательства не было. Существо дела в том, что «русский немец» в этой роли Немировича-Данченко не устраивал. Коренной русак Москвин (тоже его выученик, выпустившийся из училища двумя годами ранее) больше соответствовал его видению и пониманию авторского образа. В отличие от Станиславского, он видел в царе Федоре не «сына Иоанна Грозного», а народного «царя-батюшку» старомосковского духовного склада и из двух учеников выбрал того, чья сила состояла в национальной природе таланта, в чувствовании и знании России [подробнее об этом см.: 11, с. 36–43]. Заметим, что на этот выбор он имел полное право — и как учитель, и как сорежиссер спектакля, и как руководитель театра. Но уязвленный ученик все понял по-своему и мстительно зачислил предателя-учителя в осторожного филистера от искусства, а его многотрудное руководство Художественным театром позднее заклеил словечком «контора» [12, с. 32–33].

Опыт поражения — тоже опыт, хотя и невеселый. Истинного художника он способен обогатить, что и произошло с Мейерхольдом. Сыгранный в том же сезоне Константин Треплев, «изглоданный непризнанностью» [13, с. 224], включил в себя свежие следы только что пережитого. Психологический подтекст роли был основан на стыде бесславия, грызущем душу начинающего писателя. Вслед за своим персонажем артист мог с горечью сказать о себе, лишь слегка перефразировав авторский текст: «А по паспорту я — пензенский мещанин...».

Вместе с тем тоска чеховского героя по «новым формам», его художнический максимализм («если их нет, то лучше ничего не нужно») были настолько

убедительно переданы, что ни у одного зрителя в зале не возникало сомнений: представленный со сцены колючий молодой человек действительно способен написать и поставить странную пьесу о Мировой душе. Не случайно эту актерскую работу принято трактовать как интуитивное творческое самоосуществление будущего режиссера [14, с. 24].

И без того непростую личную ситуацию в 1901 году усугубили пренебрежительные высказывания Мейерхольда о взятой в репертуар драме Немировича-Данченко «В мечтах». На премьере в зале слышалось шиканье, недоброжелатели решили, что здесь не обошлось без подзуживания и свое мнение об инициаторе донесли до дирекции. В результате были оскорблены все. Автор неудавшейся пьесы Немирович-Данченко — тем, что вместо сочувственного понимания со стороны коллег наткнулся на закулисный афронт. Поверивший навету Станиславский — тем, что Мейерхольд посмел пренебречь элементарными этическими нормами. Критически настроенный Мейерхольд — тем, что его заподозрили в человеческой нечистоплотности<sup>1</sup>.

## РЕЖИССУРА КАК ИНВАРИАНТ ЛИЧНОСТИ

Из Художественного театра он ушел. Из Москвы, можно сказать, скрылся. Казалось, он бесследно запропал на просторах театральной России. На самом же деле — работал как вол, на практике осваивая азы режиссуры и постигая постановочные секреты, самолично выступая в наиболее ответственных ролях. Нетеатральный Херсон, в котором редкая антреприза дотягивала до конца сезона без убытков, он за неполные два года превратил в город, где сформировалось достаточное количество интеллигентной публики, способной оценить поисковый азарт режиссуры Мейерхольда.

Мейерхольд не только непомерно много режиссировал и играл, но напряженно размышлял об интеллектуальных основах еще не существующего театра небывалой новизны, в который уже был влюблен. Расширяя свою театральную эрудицию до крайних пределов, он формулировал базовые теоретические основания для оправдания открытой и откровенной игровой условности на драматической сцене.

С идеями Условного театра летом 1905 года он вернулся в Москву и предложил К. С. Станиславскому себя — в качестве режиссера, способного создать со студийцами МХТ спектакли символического звучания и значения. В Студии на Поварской он работал усердно и вдохновенно, но должного исполнительского уровня достичь не удалось. В условиях разразившихся революционных событий доработать постановки по актерской линии не представлялось возможным и «пришлось закрыть студию в спешном порядке» [20, с. 363]. Интересные в постановочном отношении спектакли света ramпы не увидели, и экзамен на режиссера сдан не был. Запланированный режиссерский дебют на столичной сцене не состоялся,

<sup>1</sup> См. об этом подробнее: [9, с. 137–140; 15, с. 153–154; 16, с. 52–55; 17, с. 223–224; 18, с. 127–129], а также [19, с. 537–538].

как семью годами ранее сорвался чаемый актерский дебют в роли царя Федора Иоанновича. На сей раз пенять на Немировича-Данченко не приходилось, veto наложил обожаемый Станиславский, а потому Мейерхольду только и оставалось, что по-тихому отъехать назад в провинцию.

Мы не знаем, как он справлялся с этой бедой и сколько душевной силы ему понадобилось для преодоления профессионального фиаско. Но осенью следующего 1906 года он появляется в Петербурге сильный, уверенный в себе, скрывающий рубцы от нанесенных театральным ранениям. Модернистский воздух времени родной для него, он вдыхает его полной грудью и намеревается в Петербурге сделать то, что у него не получилось в Москве.

Он вступает в творческое содружество с Верой Комиссаржевской — актрисой редкой лирической одаренности. Ее голосом говорила эпоха, ее сценический облик выражал самое существенное из всех веяний времени. В этом плане она сопоставима с такими художниками Серебряного века, как Александр Блок, Михаил Врубель, Александр Скрябин, Михаил Фокин и, наконец, сам Мейерхольд, на равных с ними вошедший в артистическую элиту обеих столиц.

В русских условиях изобретенная немцами романтическая ирония обрела специфично декадентский манерный окрас. У Александра Блока, находившегося в непростых отношениях с символистским окружением, имелись весомые мировоззренческие основания для того, чтобы *обругаться* «Балаганчиком». Лирическую драму поэта Мейерхольд воспринял как обобщенную эстетическую формулу эпохи, в ее интонации учуял родство с едкой иронией Гейне [21, с. 321]. Ставя спектакль, режиссер трактовал жизнь как inferнальный спектакль, а человека — как масочного персонажа, марионетку в руках неведомого таинственного кукловода. Стилевое воплощение образа Пьеро он не доверил никому, кроме самого себя. В этой роли со всей мыслимой полнотой художества он, наконец, выразил мировоззренческие основы своего искусства, о которых лишь догадывался, когда играл Треплева. По словам чутко настроенного зрителя, в тихом, но настойчивом финальном вопросе Пьеро-Мейерхольда: «Мне очень грустно. А вам смешно?» — слышалась «гейневская издевка над самим собой» [22, с. 65]. Поставив «Балаганчик» и сыграв в нем центральную роль, артист достиг того, чего так исступленно жаждал и так долго добивался: «Неистовый свист врагов и гром дружеских аплодисментов смешались с криками и воплями. Это была слава. Было настоящее торжество»<sup>2</sup>.

## СЕКРЕТЫ АРТИСТИЗМА

В роль Пьеро Мейерхольд облекся легко и расположился в ней так удобно, как будто она была на него «сшита». На самом деле он «подогнал» ее под себя и никак не мог с нею расстаться. В традиционном белом балахоне с пышным воротником и непомерно длинными рукавами он

<sup>2</sup> Чулков Г. И. *Годы странствий. Из книги воспоминаний.* М.: Федерация, 1930. С. 221.

появлялся в пантомиме «Шарф Коломбины» и в фокинском балете «Карнавал», в голубой балахонной хламиде — среди толпы масок в лермонтовском «Маскараде».

По окончании представлений на подмостках сцены он продолжал «играть в Пьеро» на подмостках жизни. Открывая в ходе игры неожиданные и парадоксальные черты образа, он раздвигал рамки вечного ампула, менял его содержание с комедийно-любовного на возвышенное лирико-поэтическое и так сживался с вновь найденными игровыми трансформациями, что вне их начинал чувствовать нехватку воздуха, лишался ощущения личного «я».

Здесь стоит вспомнить, что буквальный перевод названия пьесы Шентона «Акробаты» звучит как *Circusleute* — люди цирка, цирковые люди. Соответственно, печального клоуна Ландовского Мейерхольд играл как *Circusmann'a* (человека цирка). Сходным образом он воспринимал Пьеро — как олицетворение *Theatermann'a* (человека театра). Он сам был «человек-театр» во плоти. Его ученик, много кого повидавший на своем веку, оставил о нем запись в дневнике: «Большого воплощения театра в человеке, чем театр в Мейерхольде, я не видел»<sup>3</sup>.

Свой уход из Театра на Офицерской Мейерхольд обставил в высшей степени театрально (с привлечением общественного мнения, газетной шумихой, гласными обвинениями и требованием третейского суда) и с Комиссаржевской расстался скандально. Пьеро, обладавший амбициями Арлекина, после шумных успехов «Балаганчика», метерлинковской «Сестры Беатрисы», андреевской «Жизни человека» ощутил себя вправе «быть тем, кто ты есть», и защитил свое право так, как считал нужным.

В Александринском театре Мейерхольд овладел умением отражать закулисные удары, пропускать мимо ушей обидные реплики и прозвища, привлекать на свою сторону актеров императорского театра и оборачивать в свою пользу даже их несовершенства. Совмещая труды на академической сцене с созданием сплошь экспериментальных и насквозь личных студийных опусов, он превратился в зрелого мастера, секретов в профессии для него не осталось. Его искусство режиссуры во многом шло от искусного ремесла и выходило на просторы большого стиля. Мощный симфонизм «Дон Жуана», «Грозы», «Маскарада» показал, что Мейерхольд вырос в настоящего режиссера-поэта<sup>4</sup>.

Когда революция предложила Мейерхольду сменить ампула и взяться за новую роль, он ухватился за нее обеими руками. Он в полной мере сознавал грандиозность масштаба перемен и, подобно многим авангардно настроенным художникам, чувствовал, что само время идет ему навстречу и открывает простор для осуществления его заветных идей в искусстве.

Роль Комиссара в патетическом действе под названием «Театральный Октябрь» он исполнял с тем же упорством, что и роль Пьеро. Сменив Пьеро на Комиссара, Блока на Маяковского, Мольера на Кроммелинка, а Метерлинка на Третьякова, он обставлял новые постановки такими вызывающими и откровенно провокационными

3 Эйзенштейн о Мейерхольде: 1919–1948 / сост., подгот. текста статьи и коммент. В. В. Забродин. М.: Новое издательство, 2005. С. 184.

4 Об этом см.: [23, с. 65].

аксессуарами, что вызывал у прежних поклонников оторопь, а у новых — смешанные чувства влюбленности, опаски и недоверия.

Честно говоря, до конца овладеть материалом вдохновенно играемой роли ему не удавалось. «Материал» эпохи, пропитанный не театральным клюквенным соком и не метафизической, а вполне реальной кровью, довлел. Обуреваемый идеей взаимопроникновения жизни и искусства, играющий в Комиссара артист не справлялся с порывами творческого вдохновения и постоянно «заигрывался»: то и дело срывался с чистого тона исполнения в искусственно взвинченную ультрареволюционную риторику.

Сказанное ни в коем случае не означает, что Мейерхольд только и делал всю жизнь, что «представлялся» и «выставлялся». Этого нельзя сказать о милом ребенке из приличной немецкой семьи, пристально и требовательно смотрящем на нас с детской фотокарточки. И тем более в этом невозможно упрекнуть измученного з/к, запечатленного фотографом на тюремном фото-диптихе анфас и в профиль. Но во многих остальных случаях...

Что поделатъ, если Мейерхольд, артист по призванию и складу души, на публике буквально расцветал и в ситуации публичности проявлял свое личное «я» подлинно художественно. Без публики его артистизм глож и увядал. А публикой для него были не только театральные зрители, но и собственные актеры, ближние и дальние знакомцы из артистической среды, многообразные власть имущие, официальные визитеры и все, кто попадал в его орбиту хотя бы ненадолго. Он внушал впечатление о себе как о самодостаточном произведении искусства — настолько живописной была его внешность. Пластика, осанка, поворот головы и разворот плеч, костюм, прическа, отдельные детали — во всем облике видна продуманность и художественная законченность. О живой выразительности его лица современник писал: «...то очень подвижное, переменчивое, вдруг выражавшее живейший, острый интерес, <...> то внезапно застывавшее в холодном напряжении неприязни, в отчуждении жестком и официальном, то — веселое, азартное лицо фокусника, даже, если хотите, факира, то — суровое лицо деятеля, человека, привыкшего и умеющего распоряжаться, знающего, что его указаний ждут, что каждое его слово будет подхвачено на лету, всякое приказание будет тотчас же выполнено...» [24, с. 3].

Профессиональными секретами обольщения публики Мейерхольд владел отлично и пользовался ими виртуозно. Конечно, он не актерствовал попусту и тем более не лгал, но в отсутствии зрителей его артистизм глож и увядал. «Когда артистическая душа играет, позирует, “актерствует”, в чем ее постоянно упрекает морализирующее мещанство, это не значит, что она живет ложью, но значит только, что она <...> расширяет свою жизнь на территории мечты...»<sup>5</sup> — так философ Федор Степун сформулировал психологическую правду и правоту артиста по отношению к окружающей его реальности.

Отметим, однако, что в безоговорочном оправдании актерского творчества как такового таится соблазн подмены: жизни — театром, этики — эстетикой. Мейерхольд этого искуса не избежал. Виртуоз застывшей позы,

<sup>5</sup> Степун Ф. А. Основные проблемы театра. Берлин: Слово, 1923. С. 67.

он умел и любил позировать: в неподвижности сохранял динамику и энергию движения, обожал момент фиксации выигрышной мизансцены, эффектного жеста, мимической гримасы. “Homo ludens” Йозефа Хейзинги — это про него.

На живописных полотнах он всегда разный: задумчиво позирующий комедиант в костюме Пьеро — у Николая Ульянова (1907); надменно-брюзгливый сноб — у Николая Кульбина (1913); петербургский денди с лицом Дориана Грея — у Серена де Первиля (1914); гротескно изогнувшийся фрачный персонаж с кривляющимся красным двойником на фоне занавеса — у Бориса Григорьева (1916); еще один двойной портрет в интерьере, и тоже насквозь театрализованый — у Александра Головина (1917). После революции он предстает интеллектуалом театра — у Юрия Анненкова (1922); пропагандистским памятником самому себе — у Петра Вильямса (1925); героем неисчислимого множества шаржей — на рисунках карикатуристов; интеллигентом «из бывших» с вздыбленной гривой седых волос — у Алисы Порет (1936); одиноким стариком в преддверии близкого завершения своей жизни и судьбы — у Файтеля Муллера и Петра Кончаловского (1938).

Дело не только в индивидуальном стиле автора картины, неизбежно накладывающего свою стилевую печать на изображение портретируемого. Суть дела — в выразительности образа самого Мейерхольда, в демонстративности подачи себя на публику. Его фотографии тоже получались в высшей степени художественными и удивительно разнообразными. Что ни фотопортрет — свой пейзаж личности, свой ландшафт внутреннего мира: чуть скованный провинциальный гимназист, несколько претенциозный студент, знающий себе цену молодой артист, знаменитость столичной артистической богемы, большевистский эмиссар в стане театральной интеллигенции, обладатель звания «почетный красноармеец», мастеровой театрального дела на репетиции, преисполненный достоинства мэтр режиссуры, одинокий университетский магистр искусствоведения, красиво стареющий муж-режиссер молодой жены-артистки — это все один и тот же Мейерхольд. Столь же узнаваем, артистичен, элегантен, хорош во всем. Почти не меняется: «Доктор Дапертутто, только одетый в форму красноармейца. Игра, игра!» [26, с. 151].

С течением времени взгляд играющего перед публикой все отстраненнее, пронизательнее, тревожнее, мрачнее, глубже. На последнем двойном снимке, сделанном анфас и в профиль при оформлении документов доставленного в тюрьму арестанта, видно, что артист измучен, подавлен и растерян. Но отчего-то чудится, что перед камерой он собрался, насколько смог, и сосредоточился, насколько это возможно в такую минуту. Время взвинченного, изломанного, громкого публичного ораторствования провалилось куда-то в тартарары, а к самому порогу земной жизни подступило время конечной тишины: «Остальное — молчание...» Казенный фотограф зафиксировал факт излучения неподдельного, никак не костюмированного и ничем не прикрытого беспримесно чистого трагизма. Без занавеса, кулис и колосников сцены, без света софитов и рамп, без единого зрителя и без неба над головой... Здесь искусство кончается.

Роли скорбного Пьеро и горящего восторгом ярости Комиссара — ключевые, обобщенно-знаковые в судьбе Мейерхольда. Первую из них написал лучший поэт эпохи, вторую создала сама эпоха. Артисту оставалось их только исполнить, что он и сделал. Отдельные темы, мотивы и вариации, то нервные и судорожно искривленные, то визгливо балаганные и гротескно деформированные, он сплавил в цельное художественно-образное единство и сыграл, как по нотам хорошо темперированного клавира.

Если попытаться определить жанр, в котором Мейерхольд так отважно и артистично разыгрывал ноты своей судьбы, пожалуй, это будет трагическая сага. Ее фабула включает в себя влюбленности и охлаждения, прочные привязанности и краткосрочные союзы, сотрудничества и отступничества, радости и горести, жестокости и коварства, отречения и признания, и еще много-много всего из жизни артиста, радостного и горестного, отрадного и неприятного, хорошего и не очень.

Кроме того, в нее входят триумфальные успехи, досадные полу-удачи, обидные неудачи и сокрушительные провалы. А еще — толпящиеся в воображении дьявольские арлекинады и неосуществленные режиссерские замыслы («Гамлет» Шекспира, «Борис Годунов» Пушкина, «Игрок» Прокофьева, «Новости дня» Хиндемита, «Хочу ребенка» Третьякова). А также — отрепетированные, но не выпущенные на сцену спектакли-автопортреты («Смерть Тентажиля» М. Метерлинка, «Шлюк и Яу» Г. Гауптмана, «Снег» С. Пшибышевского, «Самоубийца» Н. Эрдмана, «Наташа» Л. Сейфуллиной, «Одна жизнь» по роману Н. Островского «Как закалялась сталь» в инсценировке Е. Габриловича).

При такой чересполосице содержания нелегко удержать исполнение от стилистического разнобоя. Сагу длиною в жизнь скрепил в цельное и внутренне единое повествование сам Мейерхольд, безукоризненно сыгравший в ней свою центральную роль — «Артиста на все времена». Несмотря на все несовпадения, противоречия, контрасты, алогизмы и парадоксы проживаемых сюжетных перипетий, Мейерхольд существовал в них органично и в процессе игры ни единой долькой не отступился от своего артистического «я».

Итоговый вывод заметок — в поэтической формуле Бориса Пастернака:

Если даже вы в это выгратись,  
Ваша правда, так надо играть<sup>6</sup>.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. «Дело № 537». Мейерхольдовский сборник. Вып. 4. / сост. Н. Н. Панфилова, О. М. Фельдман. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2022. — 176 с.
2. Переписка Б. В. Казанского и Вс. Э. Мейерхольда (1910–1933) / публ., вступит. статья и коммент. В. В. Иванова // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 7. М.: Индрик, 2019. С. 47–92.

<sup>6</sup> Пастернак Б. Л. Мейерхольдам // Пастернак Б. Л. Избранное: в 2 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы. М.: Худож. лит., 1985. С. 161.

3. Титова Г. В. О Мейерхольде и других. СПб.: Изд-во РГИСИ, 2017. — 422 с.
4. Учитель К. А. Мейерхольд и опера. Несбывшееся // Театр. 2020. № 42. С. 39–44.
5. Щербаков В. А. Сюжеты и линии репетиций мейерхольдовского «Ревизора». К выходу книги «Вс. Мейерхольд. Наследие. “Ревизор”» // Вопросы театра. Prosaenium 2023. № 3–4. С. 278–285.
6. Песочинский Н. В. «Назад к Островскому»: деконструкция постановки классики в режиссерском театре 1920-х годов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 10–26. DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-10-26.
7. Трубочкин Д. В. Мейерхольд в «большом времени»: Исторические традиции и идея будущего театра // Театральный журнал. 2024. № 3 (7–8). С. 223–229.
8. Немирович-Данченко Вл. И. Творческое наследие: в 4 т. Т. 4: Письма 1938–1943. Из прошлого. М.: Московский Художественный театр, 2003. — 734 с.
9. Волков Н. Д. Мейерхольд: в 2 т. Т. 1: 1874–1908. М.; Л.: Academia, 1929. — 407 с.
10. Эфрос Н. Е. «Царь Федор» // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1898–1905 / сост., вст. к сезонам, примеч. Ю. М. Виноградова, О. А. Радищевой, Е. А. Шингаревой; общ. ред. О. А. Радищевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2005. С. 35–38.
11. Соловьева И. Н. Работа Художественного театра над пьесами А. К. Толстого // Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского: в 6 т. Т. 1: 1898–1899. М.: Искусство, 1980. С. 36–43.
12. Мейерхольд В. Э. Одиночество Станиславского // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. Ч. 2: 1917–1939. / комм. А. В. Февральского. М.: Искусство, 1968. С. 30–34.
13. Эфрос Н. Е. Московский Художественный театр: 1898–1923 / под лит. и худож. ред. А. М. Бродского. М.; Пг.: Государственное издательство, 1924. — 450 с.
14. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. — 527 с.
15. Соловьева И. Н. Немирович-Данченко. М.: Искусство, 1979. — 408 с.
16. Рудницкий К. Л. Мейерхольд. М.: Искусство, 1981. — 423 с.
17. Гладков А. К. Мейерхольд: в 2 т. Т. 1. Годы учения Всеволода Мейерхольда. «Горе уму» и Чацкий — Гарин / сост. В. В. Забродин; вступит. ст. Ц. Кин. М.: СТД РСФСР, 1990. — 287 с.
18. Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1897–1908. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. — 461 с.
19. Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма: в 2 т. Т. 1: 1879–1909. М.: Искусство, 1979. — 608 с.
20. Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 1: Моя жизнь в искусстве / комм. И. Н. Соловьевой. М.: Искусство, 1988. — 622 с.
21. Гладков А. К. Мейерхольд: в 2 т. Т. 2. Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. М.: СТД РСФСР, 1990. — 473 с.
22. Дейч А. Немного, что память сохранила... // Встречи с Мейерхольдом: Сборник воспоминаний / ред. кол. М. А. Валентейн, П. А. Марков и др. М.: ВТО, 1967. С. 61–67.
23. Марков П. А. Письмо о Мейерхольде // Марков П. А. О театре: в 4 т. Т. 2: Театральные портреты. М.: Искусство, 1977. С. 59–75.
24. Завадский Ю. А. В. Э. Мейерхольд и его переписка // Мейерхольд В. Э. Переписка: 1896–1939 / сост. В. П. Коршунова, М. М. Ситковецкая. М.: Искусство, 1976. С. 3–13.
25. Мацкин А. П. Портреты и наблюдения. М.: Искусство, 1973. — 440 с.
26. Завадский Ю. А. Мейерхольд // Учителя и ученики. М.: Искусство, 1975. С. 140–165.

## REFERENCES

1. “Delo № 537”. Meierholdovskij sbornik. Vyp. 4 [«Case No. 537». Meyerhold Collection. Issue 4]. Comp. by N. N. Panfilova, O. M. Feldman. Moscow: Artist. Director. Theatre, 2022. 176 p.
2. Perepiska B. V. Kazanskogo i Vs. E. Meyerholda (1910–1933) [Correspondence of B. V. Kazansky and Vs. E. Meyerhold (1910–1933)]. Publ., introd., comm. by V. V. Ivanov. In: Mnemosina. Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka. Vyp. 7 [Mnemosyne. Documents and Facts from the History of Russian Theatre of the 20th Century. Issue 7]. Moscow: Indrik, 2019, pp. 47–92.

3. Titova G. V. O Meyerholde i drugikh [About Meyerhold and Others]. Saint Petersburg: RGISI Publ., 2017. 422 p.
4. Uchitel K. A. Meyerhold i opera. Nesbyvsheesia [Meyerhold and Opera. The Unfulfilled]. *Teatr [Theatre]*. 2020, no. 42, pp. 39–44.
5. Shcherbakov V. A. Siuszhety i linii repetitsij meyerholdovskogo "Revizora". K vykhodu knigi "Vs. Meyerhold. Nasledie. 'Revizor'" [Plots and Lines of Rehearsals of Meyerhold's *The Government Inspector*. On the Publication of the Book "Vs. Meyerhold. Legacy. *The Government Inspector*"]. *Voprosy teatra. Proscenium [Problems of the Theatre]*. 2023, no. 3–4, pp. 278–285.
6. Pesochinsky N. V. "Nazad k Ostrovskomu": dekonstruktsija postanovki klassiki v rezhisserskom teatre 1920-kh godov ["Back to Ostrovsky": Deconstruction of Staging Classics in a Directorial Theatre of the 1920s.]. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 1, pp. 10–26.  
DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-10-26.
7. Trubochkin D. V. Meierhold v "bolshom vremeni": Istoricheskie traditsii i ideja budushchego teatra [Meyerhold in the "Great Time": Historical Traditions and the Idea of the Future Theatre]. *Teatralnyy zhurnal*. 2024, no. 3 (7–8), pp. 223–229.
8. Nemirovich-Danchenko Vl. I. Tvorcheskoe nasledie: v 4 t. T. 4: Pisma 1938–1943. Iz proshlogo [Creative Legacy: in 4 vols. Vol. 4: Letters 1938–1943. From the Past]. Moscow: Moskovskii Khudozhestvennyi teatr, 2003. 734 p.
9. Volkov N. D. Meyerhold. V 2 t. T. 1: 1874–1908 [Meyerhold: in 2 vols. Vol. 1: 1874–1908]. Moscow; Leningrad: Academia, 1929. 407 p.
10. Efos N. E. "Tsar Fedor" ["Tsar Fyodor"]. In: Moskovskij Khudozhestvennyj teatr v russkoj teatralnoj kritike: 1898–1905 [The Moscow Art Theatre in Russian Theatre Criticism: 1898–1905]. Comp., introd., notes by Yu. M. Vinogradov, O. A. Radishcheva, E. A. Shingareva; ed. by O. A. Radishcheva. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2005, pp. 35–38.
11. Solovyova I. N. Rabota Khudozhestvennogo teatra nad pjesami A. K. Tolstogo [The Work of the Art Theatre on the Plays of A. K. Tolstoy]. In: Rezhisserskie ekzempliary K. S. Stanislavskogo: v 6 t. T. 1: 1898–1899 [Director's Copies of K. S. Stanislavsky: in 6 vols. Vol. 1: 1898–1899]. Moscow: Iskusstvo, 1980, pp. 36–43.
12. Meyerhold V. E. Odinochestvo Stanislavskogo [The Loneliness of Stanislavsky]. In: Meyerhold V. E. Statji, pisma, rechi, besedy: v 2 chastjakh. Chast 2: 1917–1939 [Articles, Letters, Speeches, Conversations: in 2 parts. Part 2: 1917–1939]. Comm. by A. V. Fevralsky. Moscow: Iskusstvo, 1968, pp. 30–34.
13. Efos N. E. Moskovskii Khudozhestvennyi teatr: 1898–1923 [The Moscow Art Theatre: 1898–1923]. Ed. by A. M. Brodsky. Moscow; Petrograd: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1924. 450 p.
14. Rudnitsky K. L. Rezhisser Meyerhold [Director Meyerhold]. Moscow: Nauka, 1969. 527 p.
15. Solovyova I. N. Nemirovich-Danchenko. Moscow: Iskusstvo, 1979. 408 p.
16. Rudnitsky K. L. Meyerhold. Moscow: Iskusstvo, 1981. 423 p.
17. Gladkov A. K. Meyerhold: V 2 tomakh. T. 1. Gody uchenija Vsevoloda Meyerholda. "Gore umu" i Chatsky — Garin [Meyerhold: in 2 vols. Vol. 1. Vsevolod Meyerhold's Apprenticeship Years. Woe to Wit and Chatsky — Garin]. Comp. by V. V. Zabrodin, introd. by Ts. Kin. Moscow: STD RSFSR, 1990. 287 p.
18. Radishcheva O. A. Stanislavsky i Nemirovich-Danchenko: Istorija teatralnykh otnoshenij: 1897–1908 [Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko: A History of Theatre Relations: 1897–1908]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 1997. 461 p.
19. Nemirovich-Danchenko Vl. I. Izbrannye pisma: v 2 tomakh. T. 1: 1879–1909 [Selected Letters: in 2 vols. Vol. 1: 1879–1909]. Moscow: Iskusstvo, 1979. 608 p.
20. Stanislavsky K. S. Sobranie sochinenii. V 9 t. T. 1: Moja zhizn' v iskusstve [Collected Works: in 9 vols. Vol. 1: My Life in Art]. Comm. by I. N. Solovyeva. Moscow: Iskusstvo, 1988. 622 p.
21. Gladkov A. K. Meyerhold: v 2 tomakh. T. 2. Pjat let s Meyerholdom. Vstrechi s Pasternakom [Meyerhold: In 2 vols. Vol. 2: Five Years with Meyerhold. Meetings with Pasternak]. Moscow: STD RSFSR, 1990. 473 p.
22. Deich A. Nemnogo, chto pamiat' sokhranila... [The Little That Memory Has Preserved...]. In: Vstrechi s Meyerholdom. Sbornik vospominanij [Meetings with Meyerhold. A Collection of Memoirs]. Ed. by M. A. Valenteyn, P. A. Markov et al. Moscow: VTO, 1967, pp. 61–67.

23. Markov P. A. Pismo o Meyerholde [A Letter about Meyerhold]. In: Markov P. A. O teatre: v 4 t. T. 2: Teatralnye portrety [About Theatre: in 4 vols. Vol. 2: Theatre Portraits]. Moscow: Iskusstvo, 1977, pp. 59–75.
24. Zavadsky Yu. A. V. E. Meyerhold i ego perepiska [V. E. Meyerhold and His Correspondence]. In: Meyerhold V. E. Perepiska: 1896–1939 [Meyerhold V. E. Correspondence: 1896–1939]. Comp. by V. P. Korshunova, M. M. Sitkovetskaya. Moscow: Iskusstvo, 1976, pp. 3–13.
25. Matskin A. P. Portrety i nabljudeniya [Portraits and Observations]. Moscow: Iskusstvo, 1973. 440 p.
26. Zavadsky Yu. A. Meyerhold. In: Uchitelia i ucheniki [Teachers and Students]. Moscow: Iskusstvo, 1975, pp. 140–165.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шалимова Нина Алексеевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории театра России Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: nislanova@rambler.ru

ORCID: 0000-0002-6365-3813

## ABOUT THE AUTHOR

Nina A. Shalimova — D. Sc. in Art Studies, Professor of Russian Theatre Department, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: nislanova@rambler.ru

ORCID: 0000-0002-6365-3813

Статья поступила в редакцию: 28.09.2025

Отредактирована: 03.11.2025

Принята к публикации: 12.11.2025

Received: 28.09.2025

Revised: 03.11.2025

Accepted: 12.11.2025

## ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Шалимова Н. А. Комиссар Пьеро. Заметки о творческой личности Вс. Э. Мейерхольда // Театр.

Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 4. С. 256–270.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-4-256-270

EDN BUVUKX

## FOR CITATION

Shalimova N. A. Commissioner Pierrot. Notes on the Creative Personality of Vs. E. Meyerhold. *Theatre. Fine Arts.*

*Cinema. Music.* 2025, no. 4, pp. 256–270.

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-4-256-270

EDN BUVUKX